

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

59

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Βερμέερ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO AGHNAI

Γιοχάννες Βερμέερ

Ο ΓΙΟΧΑΝΝΕΣ ΒΕΡΜΕΕΡ γεννήθηκε στο Ντέλφτ της Ολλανδίας στα 1632, όπου και βαπτίστηκε στις 31 Ὀκτωβρίου στη Νέα Ἐκκλησία. Στὸ Ντέλφτ ὁ πατέρας του, ὁ Ρενιέρ Βός, ἐξασκοῦσε συγχρόνως τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ὑφαντῆ μεταξωτῶν καὶ τοῦ ἐμπόρου ἔργων τέχνης. Χάρη σ' αὐτὸ τὸ ἐμπόριο, τὸ ἀγόρι ἐξοικειώθηκε μὲ τὴ ζωγραφικὴ, κι ἀναμφίβολα ἐκεῖ βρῆκε στοιχεῖα γιὰ νὰ καλλιεργήσῃ τὴν καλλιτεχνικὴ του κλίση. Αὐτὴ ἡ περίοδος τῆς νεότητάς του καθὼς καὶ τῆς μαθητείας στὴν τέχνη του παραμένει πολὺ σκοτεινὴ. Μονάχα ἓνα μικρὸ τετράστιχο τοῦ ἐκδότῃ "Αρνολντ Μπὸν περιέχει ἓναν ὑπαινιγμὸ γιὰ τὸ νεαρὸ ζωγράφο στὸ νεκρικὸ ἐγκώμιό γιὰ τὸν Κάρελ Φαμπρίτσιους. Ὁ τελευταῖος, μαθητὴς τοῦ Ρέμπραντ μὲ ταλέντο ποὺ ὑποσχόταν πολλὰ, πέθανε ἀπὸ ἔκρηξη πυριτιδοποιείου στὰ 1654. Θρηνώντας τὸν πρόωγο χαμὸ του ὁ "Αρνολντ Μπὸν προσθέτει: «Εὐτυχῶς μέσα ἀπὸ τὴν ομάδα του μᾶς ἄφησε τὸν Βερμέερ, ποὺ ἀκολουθεῖ θαυμαστά τὰ ἔγγραφα του». Ἴσως λοιπὸν ὁ Βερμέερ νὰ παρουσιαζόταν κυρίως ὡς μαθητὴς καὶ διάδοχος τοῦ Φαμπρίτσιους. Ἄν καὶ δέκα χρόνια νεώτερός του, ἔγινε δεκτὸς στὴ Συντεχνία τοῦ Ἁγίου Λουκά τοῦ Ντέλφτ ἓνα μόνις χρόνους μετὰ ἀπ' αὐτόν. Ἀπὸ φορές μάλιστα τὸν ἐξέλεξαν πρόεδρό της, στὰ 1662 καὶ στὰ 1670, πράγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνει πόσο τὸν εἶχαν σὲ ὑπόληψη στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τῆς πόλης του.

Στὸ μεταξύ, στὰ 1653, ἔχοντας ἤδη γίνει δεκτὸς στὴν Συντεχνία, ὁ Βερμέερ παντρεύτηκε τὴν Κατερίνα Μπολένες· ἀποκτήσαν ἑντεκα παιδιὰ. Ἄν καὶ πολὺ γοήγορα κέρδισε τὴ φήμη, δὲν ἀπέκτησε ποτὲ περιουσία καί, γιὰ νὰ ἀντιμετωπίζῃ τὶς ἀνάγκες τῆς πολυμελοῦς οἰκογένειάς του, ἦταν ὑποχρεωμένος, στὸ περιθώριο τῆς καλλιτεχνικῆς του δραστηριότητος, νὰ ἐξασκῇ ὅπως κι ὁ πατέρας του τὸ ἐπάγγελμα τοῦ πραγματογνώμονα καὶ τοῦ ἐμπόρου ἔργων τέχνης. Οἱ τιμὲς τῶν δικῶν του ἔργων, ποὺ τὰ χαρακτῆριζε μιὰ ἀργὴ καὶ συνειδητὴ εξέλιξη, ποτὲ δὲν ἔφταναν στὸ ὕψος τῶν τιμῶν τῶν συγχρόνων του. Ὁ Μπαλταζάρ ντὲ Μονκονύ, Γάλλος ταξιδιώτης ποὺ ἐπισκέφθηκε τὶς Κάτω Χῶρες στὰ 1663, ἀναφέρει στὶς ἐντυπώσεις ἀπ' τὸ ταξίδι του: «Στὸ Ντέλφτ εἶδα τὸ ζωγράφο Βερμέερ, ποὺ δὲν εἶχε στὸ σπίτι του οὔτε ἓνα δικό του ἔργο. Ἀλλὰ εἶδαμε ἓνα σ' ἑνὸς φούρ-

Γιοχάννες Βερμέερ

ναρη, πού είχε πληρώσει γι' αυτό εξακόσιες λίρες, παρ' όλο πού δέν παρίστανε παρὰ μονάχα ἓνα πρόσωπο, καί γιὰ μένα δὲ θὰ ἄξιζε πάνω ἀπὸ ἑξὶ χρυσὰ νομίσματα». Αὐτὴ ἡ μαρτυρία ἀποδεικνύει τὴ φήμη πού εἶχε στὸν τόπο του ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης, πού δέν εἶχε κανένα ἔργο δικό του στὸ σπίτι του γιατί δέν προλάβαινε τίς παραγγελίες, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ τὴν προκατάληψη πού ὑπῆρχε ἀκόμα στὸ ἐξωτερικὸ γιὰ μιὰ τέχνη τόσο λιτή. Ἴσως ὁμως καὶ νὰ ἀποδεικνύη πόσο λιγοστὴ ἦταν ἡ παραγωγή του. Μιὰ ἔκθεση στὰ 1696 στὸ Ἀμστερνταμ δὲ συγκέντρωσε παρὰ μονάχα εἰκοσιένα πίνακες τοῦ καλλιτέχνη τοῦ Ντέλφτ, καὶ ἡ ἐπιτυχία της στάθηκε σχετικὰ μέτρια. Σήμερα ὁ πλήρης κατάλογος ἔργων τοῦ Βερμέερ περιλαμβάνει τριανταπέντε πίνακες.

Ὁ πρῶτος χρονολογημένος πίνακας τοῦ Βερμέερ εἶναι ἡ Ἐταίρα τῆς Πινακοθήκης τῆς Δρέσδης (1656). Ὁ Ἀστρονόμος τῆς συλλογῆς Ρότσιλντ, στὸ Παρίσι, εἶναι τοῦ 1668. (Ὅσο γιὰ τὴ χρονολογία 1669 τοῦ Γεωγράφου τοῦ Ἰνστιτούτου Τέχνης τῆς Φραγκφούρτης, εἶναι ὅπωςδήποτε λανθασμένη καὶ μάλλον ἐπαναλαμβάνει μιὰ προγενέστερη δυσανάγνωστη χρονολογία). Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ χρονολογικὰ ὄρια βρίσκεται ἡ πιὸ ἔντονη καὶ πιὸ ἀποδοτικὴ περίοδος τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ Βερμέερ. Σιγὰ-σιγὰ ἡ γοητεία πού χαρακτηρίζει τὰ πρῶτα του ἔργα ὑποχωρεῖ μπροστὰ σὲ μιὰ πιὸ ρεαλιστικὴ θεώρηση, πιὸ «φωτογραφικὴ» θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε. Στὴν τελευταία φάση τῆς σταδιοδρομίας του, πού τὴ χαρακτηρίζει ἡ φωτοσκίαση, μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν ἔργα ὅπως ἡ Ἀλληγορία τῆς Πίστης (Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο), ἡ Νεαρὴ γυναίκα μετὴν ὑπηρετριά της (Νέα Ὑόρκη, Συλλογὴ Φρίκ), ἡ Νεαρὴ γυναίκα πού γράφει γράμμα καὶ ἡ ὑπηρετριά της (Λονδίνο, Συλλογὴ Σὲρ Α. Μπέιτ) καὶ δύο ἔργα μετὸ θέμα Νεαρὴ γυναίκα στὸ κλαβεσέν της (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη). Προσπάθησαν νὰ χρονολογήσουν ἔργα τοῦ Βερμέερ ὄχι ἀπὸ τὴν τεχνολογία τους, παρὰ ἀπὸ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα, δηλαδὴ τὴν κόμμωση, τὴν ἐνδυμασία, τὰ μοντέλα (πού ἄλλωστε ποτὲ δέν μπόρεσαν νὰ τὰ ταυτίσουν μετ' βεβαιότητα). Ἀλλὰ οἱ χρονολογίες πού δόθηκαν ἔτσι, ὅταν δέν εἶναι λανθασμένες, γίνονται δεκτὲς μετ' πολλὴ ἐπιφύλαξη. Στὴν πραγματικότητα ἡ προσήλωση τοῦ καλλιτέχνη στὸ ρεαλισμὸ σπάνια εἶναι ἀποφασιστικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴ χρονολόγηση, ἐκτός ἂν πρόκειται γιὰ προσωπογραφίες. Ὁ Βερμέερ διαλέγει γιὰ τοὺς πίνακές του ὀρισμένες λεπτομέρειες ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ἀντικείμενα, ρούχα, πρόσωπα, ἐπίπλωση, διακοσμήσεις, πού συνδέονται λυρικὰ



1

στὸ μυαλό του καὶ δονοῦν τὴν εὐαισθησία του. Τὸ ἀφηγηματικὸ στοιχεῖο στὸν Βερμέερ ἐκμηδενίζεται, εἶναι μιὰ εὐκαιρία, ἓνα ποιητικὸ πρόσχημα, πού τοῦ δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ προεκτείνεται πολὺ πρὸ πέρα ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ.

Στὰ 1672, σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ὁ ζωγράφος ἀντιμετώπιζε μεγάλες οἰκονομικὲς δυσκολίες, πῆγε στὴ Χάγη ὡς ἐμπειρογνώμων, γιὰ νὰ ἐκτιμήσῃ μιὰ σειρά ἀπὸ ἔργα τέχνης. Τὴν ἴδια χρονιά ἄφησε τὸ ἐργαστήρι πού εἶχε στὴν Πλατεία τῆς Ἀγορᾶς, γιὰ νὰ ἐγκατασταθῇ στὴν Ὁουντε Λάνγκεντυκ, δηλαδὴ στὴν «Προκυμαία τοῦ Παλιοῦ Μεγάλου Φράγματος». Πέθανε τρία χρόνια ἀργότερα, στὰ σαραντατρία του, καὶ ἄφησε πίσω του μιὰ πολὺ δύσκολη κατάσταση: ὀχτὼ μικρὰ παιδιά καὶ ἓνα ἐμπορικὸ κεφάλαιο ἀπὸ πίνακες, πού τοὺς πούλησε ἡ γυναίκα του μετ' ζημία. Ἡ Κατερίνα Βερμέερ ὑποχρεώθηκε νὰ δώσῃ στὸ φούρναρη δύο πίνακες τοῦ ἀνδρός της, γιὰ νὰ ξεπληρώσῃ τὰ χρεῖ της, καὶ νὰ ὑποθηκεύσῃ δύο ἄλλα ἔργα του στὴν πεθερὰ της γιὰ νὰ διατηρήσῃ τὰ δικαιώματά της σὲ κάποια μικρὰ ἔσοδα.

Ὑστερα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Βερμέερ ἡ φήμη του — πού δέν ξεπερνοῦσε ἓνα μικρὸ κύκλο — σβήνει. Τὸ ἔργο του ξεχνιέται ἐντελῶς καὶ τὸ ὄνομά του ἀκόμα πολλὲς φορὲς θὰ μεπερδεντῇ μετ' πολλῶν ἄλλων Γιοχάννες ἢ Γιὰν Βὰν ντέρ Μέερ, τῆς Οὐτρέχτης, τοῦ Χάρλεμ, τοῦ Ἀμστερνταμ. Ὑστερα ἀπὸ τὴν ἔκθεση καὶ τὸν πλειστηριασμὸ τοῦ 1696 χάνονται τὰ ἔγγραφα τῶν μικρῶν πινάκων του, ἀριστοτεχνικῶν ζωγραφικῶν ὁμορφιᾶς καὶ εὐαισθησίας. Ἡ ὑπογραφή του πολλὲς φορὲς σβήστηκε ἀπὸ τὰ ἔργα του, πού ἔπειτα ἀποδόθηκαν σὲ ζωγράφους περισσότερο τῆς μόδας, ὅπως στὸν Πήτερ ντε Χόοχ ἢ στὸν Τέρμπορχ. Οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης δέν ἀνέφεραν τὸ ὄνομά του (ὁ Φρομαντὲν δέν κάνει οὔτε μιὰ νύξη) καὶ μόνο στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα ὁ Γάλλος κριτικὸς Τορέ, πού ἔγραφε συνήθως μετ' τὸ ψευδώνυμο Οὐίλλιαμ Μπύργκερ (Bürger), τὸν ξανάφερε στὴν ἐπιφάνεια μετ' τὰ περιφύματα ἄρθρα του, πού συνέβαλαν οὐσιαστικὰ στὴν ἀποκατάσταση τοῦ Βερμέερ. Ἀν ἡ ἐπίσημη κριτικὴ δὲ συγκινήθηκε ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποκάλυψη, οἱ ποιητὲς, οἱ ἱστορικοὶ καὶ οἱ ζωγράφοι τὴν ἀγκάλιασαν μ' ἐνθουσιασμὸ. Ἔτσι, δύο αἰῶνες ἔπειτα ἀπὸ τὸ θάνατό του, αὐτὸς ὁ τόσο αἰνιγματικὸς καὶ τόσο φειδωλὸς σὲ παραγωγή ζωγράφος κατακτᾷ τὴν ἰδιαίτερη εἴηνοια τοῦ Θεόφιλου Γκωτιέ, τῶν ἀδελφῶν Γκονκούρ, τοῦ Πισσαροῦ καὶ τοῦ Βὰν Γκόγκ. Ὁ Μαρσέλ Προυστ θὰ δανειστῇ ἓνα ἀπὸ τὰ προσφιλέστερα θέματα τοῦ Βερμέερ γιὰ τὸ βιβλίο του «Ἀναζητώντας τὸ χαμένο χρόνον».

“Ένας μικρόκοσμος ζωγραφικής όμορφιάς

ΟΡΟΣ «Stilleben» των βορείων πολύ άσχημα μεταφράζεται με τον όρο «νεκρή φύση». Περισσότερο αναφέρεται στην ήσυχη ζωή, τη σιωπηλή και οικεία, των αντικειμένων και των πραγμάτων που, απελευθερωμένα από οποιαδήποτε δράση, ακινητοποιούνται μέσα σε μια δέσμη από φως. Η λέξη αυτή αναπλάθει θαυμαστά το πνεύμα μέσα στο οποίο ο Βερμέερ παρουσίασε τον περιορισμένο αστικό κόσμο της Όλλανδίας της εποχής του, τα καθαρά και τακτικά έσωτερικά των σπιτιών της, τα όμορφα και γραφικά τοπία της· ο Βερμέερ από το Ντέλφτ, κι όχι από την Ουτρέχτη, το Χάρλεμ ή το Λέυντε: η ζωγραφική του είναι δεμένη με τη ζωή, με τα αντικείμενα, με την πνευματική και καλλιτεχνική ζωή του τόπου του, ακόμα κι αν το ποιητικό φως την προβάλλει σ’ έναν κόσμο όπου χάνονται τα όρια του χρόνου. Η έπαρξία του Ντέλφτ, που είναι μια από τις έπτά που είχαν κατορθώσει ν’ αποκτήσουν την ανεξαρτησία τους και ν’ απελευθερωθούν από την κυριαρχία των Άψβούργων, βρήκε στον Βερμέερ έναν πιστό και ευσυνειδητο χρονικογράφο. Οί μικροί του πίνακες αντανakλούν θαυμάσια την καθημερινή ζωή, αποτυπώνουν και τις πιο άσημαντες φαινομενικά στιγμές, τους πιο γνώριμους χώρους, την πιο συνηθισμένη επίπλωση της εποχής του. Μια κοπέλα διαβάζει ή γράφει ένα γράμμα, παίζει κλαβεσέν, δοκιμάζει ένα κολιέ, ζυγίζει προσεκτικά τα μαργαριτάρια της σε μια μικρή ζυγαριά, μερικοί φίλοι συγκεντρώνονται για να παίξουν μουσική, μια νεαρή γυναίκα δέχεται κάποια επίσκεψη στο μικρό της σαλόνι, μια πόλη κοιμάται στην όχθη του καναλιού, ένας στενός δρομάκος ανοίγεται ανάμεσα σε ήρεμα σπίτια. Τέτοια είναι τα θέματα του Όλλανδο ζωγράφου, πίνακες χωρίς συγκεντρωμένο σ’ ένα σημείο το ενδιαφέρον, εικόνες χωρίς δράση, αφηγήσεις χωρίς «μύθο».

Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ δεν έχει θέση στο έργο του, γιατί η πραγματικότητα κατακλύζει κάθε απόκρυφη γωνιά του πίνακα. Ο Βερμέερ παρατηρεί απ’ όσο πιο κοντά μπορεί την επιφάνεια των πραγμάτων, τα πρόσωπα, τα έπιπλα, τα χαλιά και τους τοίχους. Μέσα απ’ αυτήν την αμερόληπτη και πιστή θεώρηση των πιο άπλων αντικειμένων — όπως το δάπεδο, το πλαίσιο κάποιου παράθυρου, το φτωχικό φουστάνι μιας υπηρέτριας — αποκαλύπτεται η πραγματικότητα ενός κόσμου που δεν μπορούσες να τον ύποψιαστής πρωτύτερα, με έναν άπιστευτο πλούτο ιδιό-

τυπής όμορφιάς. Το φως που μπαίνει, σύμφωνα με όλους τους κανόνες της τέχνης, από ένα παράθυρο, όρατο ή όχι, έρχεται συνήθως από άριστερά και οί ακτίνες του φωτίζουν όλο το δωμάτιο: γλιστρούν πάνω στους γυμνούς τοίχους, πάνω στο πλακόστρωτο που λάμπει από καθαριότητα, περιπλανιούνται χωρίς να χάνονται μέσα στους μαιάνδρους των πτυχών κάποιου παραπετάσματος, ενός χαλιού με κεντίδια, ή ενός φορέματος, σπέρνουν ποικιλόχρωμες φωτεινές κηλίδες στα φουσκωτά μανίκια, στο στήριγμα ενός πολυέλαιου, στο ύφάδι ενός χρυσοϋφαντου ρούχου, παιχνιδίζουν πάνω σ’ ένα κόσμημα ή σ’ ένα καρβέλι ψωμί, χαϊδεύουν τα διογκωμένα πλευρά ενός καραβιού και σβήνουν στο τέλος μέσα στην ήσυχη σκιά μιας ανώμαλης επιφάνειας. Ένα «μικρό κομμάτι κίτρινου τοίχου... με μια όμορφη που είναι αυτόρκης»· μ’ αυτά τα λόγια προσδιόριζε ο Προύστ τη ζωγραφική του Βερμέερ μόλις την είχε ανακαλύψει. Η όμορφη ξεχύνεται από τα πιο συνηθισμένα αντικείμενα. Άλλα μονάχα ή ξεχωριστή ευαισθησία ενός καλλιτέχνη είναι ικανή να την ανακαλύψει. Και τότε μόνο ή φαντασία, που είχε στην αρχή αποκλειστεί απ’ τον πίνακα εξαιτίας του ρεαλισμού του θέματος, εισχωρεί σ’ αυτόν μέσα από μια ιδιαίτερη έρμηνεία της καθημερινής πραγματικότητας: οί φωτεινές αρμονίες των χρωμάτων, οί ισορροπημένες κατασκευές του χώρου, «όπου όλες οί γραμμές και οί επιφάνειες καλούνται να λάβουν μέρος στη συμφωνική μουσική της γεωμετρίας» (Κλωντέλ), ό σταθερός ρυθμός της σύνθεσης, εκφράζουν τις άρετες της φαντασίας, που στην περίπτωση του Βερμέερ στηρίζεται πάνω σε μια στέρεη παρατήρηση του πραγματικού. Αυτό το πραγματικό, παρμένο στην πιο άκατέργαστη όψη του, το εξετάζει, θά έλεγε κανείς, μέσα από ένα πρίσμα ιδιαίτερα ευαίσθητο στο διάφανο φως που το τυλίγει, αλλά συγχρόνως το περνάει από το κόσκινο της μνήμης και της ευαισθησίας του, παρουσιάζοντάς το με μια αμετάβλητη, άγνωστη ως τότε όμορφη. Φανερώνει έτσι στον κόσμο μια μοναδική στιγμή, απόσταγμα της καθημερινής ζωής των ανθρώπων και των πραγμάτων, και την αποτυπώνει για την αιωνιότητα.

Ο ΜΥΘΟΣ της «δράσης», που τον ανέδειξε ή Άναγέννηση και τον ανανέωσε ό Ροϋμπενς και το μπαρόκ, δεν έχει κανένα νόημα για το ζωγάφο του Ντέλφτ. Δεν ενδιαφέρεται ούτε για τους ήρωες της μυθολογίας ούτε για τους λαούς της Ά-



2

γίας Γραφής· ούτε και σταματᾷ στις φιλοσοφικές, τις θρησκευτικές ή πολιτικές ιδέες που ο δυναμισμός τους είχε ἐμψυχώσει, στὰ τεράστια ἔργα τῶν ζωγράφων τοῦ ἰταλικοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα, ὄχι μόνο τὰ πρόσωπα παρὰ και τὰ ἀντικείμενα και τὰ τοπία. Δίπλα σ' αὐτὲς τὲς εἰκόνες, μετὴν εὐγενική «δράση», ἡ ὕπαρξη τῶν κοινῶν ἀντικειμένων φαινόταν ἀδρανὴς και ἄψυχη, στερημένη ἀπὸ τὴν ἀξιοπρέπεια που δίνει ἡ τέχνη· κάποτε, ἀπὸ ἀπλή ἐπίδειξη περιέργειας ἢ παραδοξολογίας, ὁ καλλιτέχνης ἐνδιαφερόταν και τὰ χρησιμοποιοῦσε, δίνοντάς τους μόνο ἀξία μικρολεπτομέρειας στὴ σύνθεση. Ἡ φανταστική ἐπινόηση, ὅταν ἐλευθερώνεται ἀπὸ τὰ δεσμά της, σκοτῶνει τὴν πραγματικότητα και τὴν περιορίζει στὸ ρόλο ἀπλῆς ψυχαγωγίας τοῦ πνεύματος. Ὁ Βερμέερ γκρέμισε ἀπὸ τὸ βάθρο τοῦ αὐτοῦ τοῦ μύθο τῆς «δράσης» και τῆς φαντασίας: γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῆς δυτικῆς τέχνης τὸ ἀντικείμενο τοῦ πίνακα γίνεται τὸ ἀντικείμενο τῆς ὄρασης, χωρὶς κανενὸς εἶδους συμβιβασμοῦ. Αὐτὸ εἶναι τὸ βασικὸ περιεχόμενο τῆς ἐπανάστασης τοῦ ζωγράφου τοῦ Ντέλφτ.

Τὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ ἐπανάσταση τέτοιας πρωταρχικῆς σημασίας γεννήθηκε σὲ μιὰ μικρὴ πόλη τῆς Ὁλλανδίας, που εἶχε μείνει στὸ περιθώριο τῶν ὑπόλοιπων μεγάλων καλλιτεχνικῶν κέντρων τῆς ἐποχῆς, δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ξαφνιαζῇ: ἡ καλύτερη φλαμανδικὴ και ὀλλανδικὴ παράδοση τῶν δύο προηγούμενων αἰώνων, που συνέχισε τὴν ἔρευνα γιὰ τὴ φυσικὴ ἀλήθεια και ἐξέτασε μετὴν τρόπο λεπτολόγο τὸ πραγματικὸ, ὅπως ἐμφανί-

1 - *Ἡ Ἑταίρα ἢ Στὸ σπίτι τῆς προαγωγῆς*, Δρέσδη, Κρατικὴ Πινακοθήκη.

2 - *Ὁ Ἀριστοκράτης καὶ ἡ νεαρὴ γυναῖκα μπροστὰ στὸ κλαβασὲν* (λεπτομέρεια), Λονδίνο, Ἀνάκτορα τοῦ Μπάκιγχαμ (μετὴν ἀδεία τῆς Α.Μ. τῆς Βασίλισσας τῆς Ἀγγλίας).

3 - *Τὸ μαργαριταρένιο περιδέραιο*, Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο.

ζεται μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα, εἶχε προετοιμάσει τὲς συνθήκες και τὲς προϋποθέσεις γι' αὐτὴ τὴν ἀπότομη ἀλλαγὴ. Ἐκεῖνο που τῆς ἔδωσε τὴν ὄθηση μετὴν ἀποφασιστικὸν τρόπο ἦταν τὸ γεγονός ὅτι κατόρθωσε νὰ ἀπελευθερώσῃ τὴν εἰκόνα ἀπὸ ὅλα τὰ κατάλοιπα τῶν πνευματικῶν ἐννοιῶν, ὅπως ἦταν, π.χ., ἡ κατασκευὴ τῆς φόρμας, που ἔμενε ἀκέραιη ὅποιαδήποτε θέση κι ἂν ἔπαιρνε μέσα στὸ χῶρο ἢ ἀπὸ ὅποιοδήποτε μέρος κι ἂν φωτιζόταν. Γιὰ τὸν Βὰν Ἀυκ ἓνα δέντρο ἢ μιὰ φυσιογνωμία διατηρεῖ τὴν ἴδια μορφολογικὴ ἀκρίβεια εἴτε στὸ πρῶτο πλάνο βρίσκεται εἴτε στὸ βάθος, εἴτε στὴ σκιά εἴτε στὸν ἥλιο. Γιὰ τὸν Βερμέερ ἡ θέση τοῦ κάθε ἀντικειμένου στὸ χῶρο, ἢ ξεχωριστὴ του σχέση μετὴν τὸ φῶς, ἀλλάζουν τὴ μορφολογία του και ἄρα ὑπαγορεύουν διαφορετικὲς λύσεις τεχνοτροπίας γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῶν ὁρατῶν δεδομένων. Ὅταν μελετηθῇ ἀπὸ κοντὰ τὸ ψαράδικο καῖκι, δεξιὰ στὴν *Ἀποψὴ τοῦ Ντέλφτ*, ἀποκαλύπτει ἓνα πυκνὸ παιχνίδισμα ἀπὸ φωτεινὲς σταγόνες, σὰ μιὰ χούφτα μαργαριτάρια τυχαῖα πεσμένα, ἀλλὰ ὅταν τὸ δῇ κανεὶς ἀπὸ ἀρκετὴ ἀπόσταση, ἐκφράζει μετὴν πολὺ ρεαλιστικὸν τρόπο τὸ παιχνίδι τοῦ φωτός. Ἔτσι, στὸ *Ἐρωτικὸ γράμμα*, τοῦ Βασιλικοῦ Μουσείου τοῦ Ἀμστερνταμ, ἡ ἐντύπωση τῆς πόρτας, που εἶναι ἀνοικτὴ στὸ πρῶτο πλάνο και δουλεμένη μετὴν τόση ἀκρίβεια, πλαισιώνει και ἀξιοποιεῖ τὴ γοητεία και τὴ γλυκύτητα τῆς κεντρικῆς σκηνῆς: τὰ πρόσωπα τῶν δύο γυναικῶν, τὰ φορέματά τους, τὰ ἀντικείμενα που τὲς περιτριγυρίζουν μπορεῖ νὰ παριστάνωνται στὸ βάθος τοῦ πίνακα



3

πολύ άχνά, αλλά αυτό τὸ στοιχείο τὰ κάνει νὰ φαίνονται ἀκόμα πιὸ ἀληθινά.

Ὅποιοδήποτε κι ἂν εἶναι τὸ πράγμα ἢ τὸ πρόσωπο ποὺ διαλέγει νὰ ζωγραφίσῃ ὁ Βερμέερ τὸ ἀναλύει σὰν ἀντικείμενο τῆς ὁρασῆς του, μὲ τὸ ἴδιο ἀμερόληπτο βλέμμα. Δὲν ὑπάρχει κανένα συναισθηματικὸ κέντρο στοὺς πίνακές του, καμιὰ αὐτάρεσκεια γιὰ τὴν εἰκονογράφηση, κι ἀκόμα λιγότερο πρόθεση συμβολισμοῦ καὶ ψυχολογίας. Μόνη σημασία ἔχει ἡ βουβὴ ποίηση ἑνὸς γνώριμου κόσμου, ἡ λυρική παρουσίαση ὀρισμένων ἀντικειμένων, ὀρισμένων προσώπων μέσα σὲ μιὰ ξεχωριστὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ ὁ καλλιτέχνης τὴν ἔχει προσεκτικὰ παρατηρήσει καὶ περιγράψει μὲ ἀγάπη. Οἱ πίνακες τοῦ Βερμέερ ἀντανakλoῦν πιστὰ τὴν ὄψη τῶν πραγμάτων καὶ τῶν χώρων ποὺ τοῦ ἀποκαλύπτει ἡ καθημερινὴ ἐμπειρία του. Ἀλλά αὐτὸς ὁ καθρέφτης εἶναι ἐκλεκτικός, εὐαίσθητος μόνο σὲ ὅ,τι ἀγγίζει τὴν ψυχὴ τοῦ ζωγράφου, τὴ διψασμένη γιὰ ἁρμονία καὶ σαφήνεια, γιὰ ἰσορροπία καθαρὴ καὶ συγκεκριμένη. Ὁ ζωγράφος μεταχειρίζεται τοὺς πιὸ γοητευτικοὺς τόνους, ἀνακαλύπτει τὶς πιὸ ἀσυνήθιστες καὶ πολύτιμες χρωματικὲς ἀλχημείες, ἀποκαλύπτει τὶς πιὸ καλὰ συνταιριασμένες συνθετικὲς σχέσεις, τὶς πιὸ θαυμάσιες ἐξωτερικὲς ὀψεις τῆς πραγματικότητας· ἀκριβῶς στὴν πραγματικότητα τοποθετεῖ ὁ Βερμέερ ὅλη του τὴν ἐμπιστοσύνη, ὅλο του τὸ ἐνδιαφέρον, τόσο σὰν ἄνθρωπος ὅσο καὶ σὰν καλλιτέχνης· ἡ πραγματικότητα χωρὶς πέπλα, σὰ νὰ ἀποκαλύφθηκε ξαφνικὰ χάρις σὲ μιὰ θαυματουργὴ φωτοβολί-

δα, ξαναπλάθεται μέσα σὲ μιὰ ἀληθινὴ ἀναπαράσταση ποὺ εἶναι ἀπόλυτα δεμένη μὲ μιὰ ὀρισμένη στιγμή τῆς προσωπικῆς του ἐμπειρίας. Αὐτὸς ὁ ἐκπληκτικὰ μοντέρνος προσανατολισμὸς ξεπηδάει μέσα ἀπὸ τὸν ὁλλανδικὸ πολιτισμὸ τοῦ δέκατου ἑβδομοῦ αἰῶνα, ποὺ στηρίζεται στὶς ἄμεσες καὶ συγκεκριμένες ἀξίες τῆς ὑπαρξης, καὶ ξέρεي πῶς νὰ ἐκφράξῃ μιὰ αὐθεντικὴ κοινωνικὴ εὐεξία σ' ἓνα εἰρηνικὸ καὶ γαλήνιο κλίμα.

ΠΙΣΩ ἀπὸ τὴν ταπεινοφροσύνη μὲ τὴν ὁποία εἶχαν προσηλωθῇ στὴν πραγματικότητα, οἱ καλλιτέχνες τῶν Ἑνωμένων Ἐπαρχιῶν ἔκρυβαν τὴ νόμιμη περηφάνεια ἐκείνων ποὺ χάρις στὴν ἐργασία τους ἔμαθαν νὰ πλάθουν αὐτὴ τὴν πραγματικότητα καὶ νὰ τῆς δίνουν ἓνα πρόσωπο καθαρὸ καὶ τακτικὸ, γαλήνιο καὶ ἄξιο ἐμπιστοσύνης. Στὴ στάση αὐτὴ δὲν ὑπάρχει ἴχνος ρητορικῆς ἢ ἐπαρσης, μονάχα ἡ γνώριμη καὶ βαθιὰ ἀναγνώριση γι' αὐτὰ ποὺ κερδήθηκαν μὲ τὶς ἐθνικὲς νίκες: γιὰ τὴν πολιτικὴ ἀνεξαρτησία καὶ τὴ θρησκευτικὴ ἐλευθερία, κι ἀκόμα γιὰ τὴ νίκη τῆς στεριᾶς ἐνάντια στὴ θάλασσα καὶ γιὰ τὴν οἰκονομικὴ εὐεξία. Ἀπὸ τοὺς νέους καλλιτέχνες ἑνὸς νέου πολιτισμοῦ ἡ κοινωνία δὲ ζητᾷ τίποτε ἄλλο παρὰ ἓνα ἔργο ποὺ νὰ ἀποδίδῃ μιὰ ἀκριβῆ εἰκόνα αὐτῆς τῆς ἀνθησης: ἔτσι ὁ καθένας μπορεῖ ν' ἀναγνωρίσῃ μέσα σὲ μιὰ τέχνη καθαρὰ ἐθνικὴ τὰ ἀποτελέσματα μιᾶς ἐπίπονης καὶ εἰρηνικῆς προσπάθειας. Κάθε καλλιτέχνης στὸν τομέα του καὶ ἀνάλογα μὲ τὶς εἰδικὲς γνώσεις του συμβάλλει στὴν πιστὴ ἀπόδοση αὐτῆς τῆς κατάστασης.

Ὁ διαχωρισμός ανάμεσα στὰ νέα καλλιτεχνικά εἶδη ἐμφανίζει μιὰ ἀπίστευτη ποικιλία ειδικοτήτων. Δίπλα στοὺς προσωπογράφους — ὀρισμένοι ἀπ' αὐτοὺς εἶχαν τὴν ἰδέα νὰ ἐκφράσουν μὲ ἀκρίβεια τὴν εἰκόνα τῆς ἀστικῆς ζωῆς στὴν ὁμαδική προσωπογραφία —, δίπλα στοὺς ζωγράφους νεκρῶν φύσεων ἢ τοὺς τοπιογράφους, διακρίνουμε τώρα ζωγράφους σὲ πολὺ περισσότερα καὶ ποικίλα εἶδη, θαλασσογραφίες, ἐσωτερικά ἐκκλησιῶν, συνθέσεις μὲ πανδοχεῖα, ζῶα, λουλούδια κλπ.· κάθε ζωγράφος ἀφιερώνεται στὴν εἰδικότητα ποὺ ἔχει διαλέξει, χωρὶς νὰ ἀναστέλλεται ἡ δημιουργικὴ ὁρμή του ἀπὸ τὸν τόσο αὐστηρὸ διαχωρισμὸ σὲ εἶδη. Τὰ θέματα ἐπαναλαμβάνονται, ἀλλὰ οἱ λεπτότατες καὶ ἀδιόρατες σχεδὸν διαφορὲς τοῦ φωτισμοῦ κάνουν μοναδικὴ καθεμιὰ ἀπὸ τὶς παραστάσεις: τὸ ἴδιο δωμάτιο, ὁ ἴδιος οὐρανός, τὰ ἴδια καθημερινὰ ἀντικείμενα ἐπάνω στὸ ἴδιο τραπέζι, παίρνουν σὲ κάθε στιγμή διαφορετικούς τόνους σύμφωνα μὲ τὴν ξεχωριστὴ ἀξία τοῦ φωτός. Μόνο ἡ ἐπιλογὴ τοῦ καλλιτέχνη, ζυγισμένη, ὥριμη, στοχαστικὴ, κατορθώνει νὰ τὰ συλλάβῃ σὲ μιὰ στιγμή πρωτοφανέρωτης ὁμορφιάς. Δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ τὴν ἀμεσότητα τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, οὔτε γιὰ μιὰ εὐαισθησία ποὺ τὴν ἀντιλαμβάνεται κανεὶς εὐθὺς μόλις ἔρθῃ σ' ἐπαφὴ μὲ τὴν πραγματικότητα, παρὰ γιὰ τὴν ὑπομονετικὴ ἐπεξεργασία τῶν φαινομένων ἀπὸ τὴ μνήμη. Ὁ ζωγράφος πάλι οὔτε γιὰ μιὰ στιγμή δὲν ἀμφιβάλλει πῶς ὅταν τὸ ὄραμά του μεταφερθῇ στὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα θὰ ξυπνᾷ τὶς ἴδιες ἐσωτερικὲς ἀπηχήσεις ποὺ πρωταρχικὰ εἶχαν συγκινήσει τὴ δική του ψυχὴ. Ἕνας αὐθεντικὸς πολιτισμὸς ἀπορρέει ἀπ' αὐτὴ τὴν οἰκουμενικὴ συμφωνία τῶν ἀτόμων, ποὺ μοιράζονται τὰ ἴδια ἐνδιαφέροντα καὶ τὰ ἴδια προβλήματα, ποὺ συμμετέχουν στὴν κατάκτηση καὶ στὴν οἰκοδόμησι τῆς νέας πραγματικότητας. Αὐτὸς ὁ συλλογικὸς ἐνθουσιασμός, ὅπου διαφυλάσσεται ἡ ἀπόλυτη πρωτοτυπία τῶν χαρακτήρων, θὰ διατηρήσῃ περισσότερο ἀπὸ μισὸ αἰῶνα τὴ δημιουργικὴ ζωτικότητα τῆς νεαρῆς ὀλλανδικῆς σχολῆς. Ἀργότερα δὲ θὰ μείνῃ παρὰ μιὰ ὥρη ἀνάμνηση μέσα σ' ἓναν ἐπιτηδευμένο καὶ ἄχρωμο μανιερισμό. Χάρη στὴν ξεχωριστὴ ἀτμόσφαιρα αὐτῶν τῶν λίγων χρόνων, οἱ μεγάλοι Ὀλλανδοὶ ζωγράφοι μπόρεσαν νὰ «πιᾶσουν» μιὰ διάσταση τοῦ ἀπόλυτου, κι ὁ Βερμέερ περισσότερο ἀπ' ὅλους τοὺς ἄλλους. Ἡ ὑπέρτατη ἀποστασιοποίηση τοῦ ἀμερόληπτου καὶ ἀτάραχου βλέμματός του τὸν προφύλαξε ἀπὸ τὸν κίνδυνο τῆς θυσίας στὴν πρωτοτυπία, ἀπὸ τὸ εὐχάριστο ἢ τὸ ἐκκεντρικὸ αὐτὸ καθαυτό: καὶ ἂν μιὰ εὐχάριστη ἢ παράδοξη λεπτομέρεια γλιστρᾷ μέσα στὸν πίνακα, εἶναι γιὰτὶ ὑπάρχει καὶ στὴν πραγματικότητα. Μιὰ σκηνὴ συγκρατημένης χαρᾶς, μιὰ κίνηση σεμνῆς χάρις, ἓνας χώρος παραδειγματικῆς καθαριότητος ἐμπνέουν τὸ ζωγράφο περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο θέαμα τῆς φύσης, τὸν προδιαθέτουν γιὰ μιὰ ἀληθοφανῆ ἀναπαράσταση, ποὺ κάθε στιγμή μπορεῖ νὰ ἐπαληθευτῇ.

Ἐνῶ ὁ Καραβάτζιο, ὁ πρόδρομος κάθε ρεαλιστῆ ζωγράφου, διάλεξε τὴ βίαιη καὶ δραματικὴ σύγκρουση μὲ τὸν κόσμο, ὁ Βερμέερ προτιμᾷ τὴ φυσικὴ καὶ γαλήνια ἁρμονία. Ὁ Ἰταλὸς βλέπει τὰ πράγματα καὶ τοὺς ἀνθρώπους μέσα ἀπὸ μιὰ ἀπότομη ἀντίθεση, μέσα στὸ βίαιο φωτισμὸ κεραυνοβόλων ἀκτίνων· ὁ Βερμέερ μαγεύεται ἀπὸ τὴ γελαστὴ φωτεινότητα ἐνὸς φιλικοῦ ἡλίου. Παρακολουθώντας αὐτὴ τὴ σύγκριση θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε γιὰ τὸ Λομβαρδὸ ζωγράφο πῶς εἶναι ἓνας Μαζάτσιο βυθισμένος μέσα στὴν ἀνήσυχη καὶ σκοτεινὴ νύχτα τῆς ἰταλικῆς ζωῆς τοῦ δέκατου ἔκτου καὶ δέκατου ἑβδομοῦ αἰῶνα, ἐνῶ ὁ Ὀλλανδὸς μας θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἓνας Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα ποὺ ἔπese κατευθεῖαν ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση μέσα στὰ ἀστικά σπιτία. Στὸ ζωγράφο τοῦ Ντέλφτ ἡ ἀπόλυτη αὐστηρότητα τῆς φόρμας καὶ τοῦ χώρου λούζεται ἀπὸ φυσικὸ φῶς τόσο ἄφθονο ὅσο καὶ τὸ ὑγρὸ στοιχεῖο μέσα στὸ ἐνυδρεῖο. Ἡ ἄπιαστη ἀλλὰ ὀρατὴ πάνω στὰ πράγματα ἀτμόσφαιρα καλύπτει τοὺς μεγάλους χώρους διαχωρίζοντας τὰ διάφορα ἀντικείμενα.

Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν ἡ ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας ὅπως παρουσιάζεται μέσα ἀπὸ τὶς ζωγραφικὲς συμβατικότητες ἔφτασε στὸ ἀποκορύφωμά της καὶ ἔκλεισε κάθε ἄλλο δρόμο. Μονάχα μερικοὶ ἀπομονωμένοι καλλιτέχνες, πρὶν ἀπὸ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ, μπόρεσαν νὰ μᾶς ποῦν κάτι περισσότερο πάνω στὸ οὐσιαστικὸ καὶ βασικὸ πρόβλημα τῆς ἀπεικόνισης τῶν φαινομένων.

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ τοῦ Βερμέερ, ἀπὸ τὰ πρῶτα τοῦ ἔργου κιόλας, φανερώνεται τόσο ξεχωριστὴ καὶ τόσο προσωπικὴ, ποὺ εἶναι δύσκολο καὶ ἀνάρμοστο νὰ τὴν τοποθετήσουμε μέσα στὸ ρεῦμα τῆς σύγχρονης τοῦ ὀλλανδικῆς ζωγραφικῆς. Ἀκόμα πιὸ ἐπικίνδυνο εἶναι νὰ προσπαθῇ κανεὶς νὰ ξεχωρίσῃ μέσα σ' αὐτὴν τὶς ἐπιδράσεις γνωστῶν ζωγράφων. Μὲ τὴν πλατιά καλλιτεχνικὴ του παιδεία, τὸ ἀνοιχτὸ του πνεῦμα, τὴ γνώση του γιὰ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ, ἐκδηλώνει κάποια προτίμηση γιὰ τοὺς ζεστοὺς χρωματισμοὺς τῶν Βενετσιάνων — εἰδικὰ τοῦ Τζιορτζιόνε — σ' ἓναν πίνακα ποὺ θεωρεῖται, καὶ σωστά, σὰ νεανικὸ τοῦ ἔργου, τὴν *Ἀρτεμη καὶ τὶς νύμφες*, στὸ Μέγαρο Μαυρικίου τῆς Χάγης. Τὸ μυθολογικὸ θέμα ἐρμηνεύεται σὰν ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ· ἀλλὰ τὸ χρῶμα, εἰδικὰ στὶς πτυχές τῶν ἐνδυμάτων, παρουσιάζει κιόλας τὶς μεταβάσεις, τὴ λουμινιστικὴ ἀξία, σύμφωνα μὲ τὴν τεχνολογία τῶν ὁπαδῶν τοῦ Καραβάτζιο στὴν Οὐτρέχτη, τοῦ ἔργου τοῦ Τερμπρόχεν ἰδιαίτερα, διατηρώντας συγχρόνως τὸ σεβασμὸ γιὰ τὴν πολὺπλοκη κλασικὴ σύνθεση ποὺ προτιμοῦσε ἡ σχολὴ τοῦ Χάρλεμ. Τέτοιες τεχνολογικὲς λύσεις, τόσο πολὺπλοκες ποὺ δὲν ἀφήνουν περιθώρια γιὰ εὐκόλη ἐκλογή παρὰ καταλήγουν στὴ φυσικὴ καὶ ἀπλὴ ἀλήθεια, τὶς ξαναβρίσκουμε στὸ *Χριστὸ στὸ σπῖτι τῆς Μάρθας καὶ τῆς Μαρίας*, τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Ἐδιμβούργου. Ὁ Βερμέερ, ποὺ τὸ πινέλο του ἐδῶ εἶναι πλούσιο καὶ εὐλύγιστο, δὲν ἔχει βρεῖ ἀκόμα τὸ δρόμο του (ποὺ τὸν προαναγγέλλει μὲ πολλὰς ἀντιθέσεις ἡ *Ἐταίρα* τῆς Πινακοθήκης τῆς Δρέσδης, χρονολογημένη στὰ 1656). Ὁ καλλιτέχνης δὲν κυριαρχεῖ ἀκόμα τέλεια στὸ χῶρο καὶ στὸ χρῶμα, ἡ ὀργάνωση τοῦ θέματος παραμένει κάπως θεατρικὴ, ἀλλὰ πόση εὐαισθησία δείχνει τὸ ἔργο στὴν παρατήρηση τοῦ φωτός, πόση ἐπίμονη, ἀκούραστη ἀναζήτησι!

Ὁ ζωγράφος τοῦ Ντέλφτ στὴ συνέχεια καταπιάνεται μὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ πειραματισμοὺς καὶ ἀναζητήσεις ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὸν προσανατολισμὸ τῶν διαφορῶν καλλιτεχνικῶν κέντρων τῆς Ὀλλανδίας. Δοκιμάζει θέματα ρεαλιστικά, πολὺ τῆς μόδας τότε, ζητάει τὴν ἰσορροπία τῆς σύνθεσης, φροντίζει γιὰ τὴν ἀκρίβεια τῆς λεπτομέρειας, ἀποδίδει βαρύτητα στὴ φόρμα, τὴν κάνει θέμα τῆς διαμάχης ἀνάμεσα στὴ σκιά καὶ στὸ φῶς. Ἡ μορφή τοῦ ἄνδρα μὲ τὸ πλατύγυρο καπέλο στὸ ἔργο *ὁ Στρατιώτης καὶ ἡ γελαστὴ κοπέλα*, τῆς συλλογῆς Φρίκ, ἂν καὶ βρίσκεται κοντὰ στὸν Ρέμπραντ, ἴσως νὰ εἶναι πιὸ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν Φαμπρίτσιους καὶ τὸ σύνολο τῆς ὀλλανδικῆς σχολῆς· ὁ καλλιτέχνης δίνει τὴν ἴδια βαρύτητα στὴν ἀναπαράσταση τόσο τῶν μορφῶν ὅσο καὶ τῶν ἀντικειμένων. Ὁ Βερμέερ σιγὰ-σιγὰ ἀπελευθερώνεται ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἐπιδράσεις καὶ ἀνακαλύπτει τὴν προσωπικὴ του ποιητικὴ ἐκφραση. Ἀρνούμενος νὰ περιπλανηθῇ πιά σὲ τεμαχισμένες ἀναζητήσεις, ὀροθετεῖ τὸ πεδίο τῆς ἐρευνᾶς του καὶ ἐμβαθύνει στὰ προβλήματα τῆς. Ἔτσι παραιτεῖται πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἀπὸ τὸ ἀνεκδοτικὸ θέμα, ποὺ ἐπιβάλλει τὴ «δράση» στὰ πρόσωπα τῆς σύνθεσης καὶ ἐμποδίζει τὸ βλέμμα νὰ συγκεντρωθῇ στὸ οὐσιαστικὸ καὶ νὰ ἀτενίσῃ τὰ βουβὰ γεγονότα ποὺ δημιουργεῖ τὸ φῶς. Ὁ Βερμέερ ἀνακαλύπτει τὴν ἀνάγκη νὰ ὀρίσῃ τὶς ἀποστάσεις ἀνάμεσα στὰ ἀντικείμενα καὶ τοποθετεῖ τὸ καίριο, ποὺ θέλει νὰ παραστήσῃ, μέσα σ' ἓνα χῶρο, προσδιορισμένο μὲ σαφήνεια, ποὺ ἐλέγχεται — π.χ. ἓνα δωμάτιο —, περιορίζοντας τὸ φῶς στὴ

μιά και μόνη φωτεινή πηγή ενός παραθύρου. Προσπαθεί με τόν τρόπο αυτό να διασώσει ατόφια τη μορφολογία και την καθαρή ατομικότητα των φαινομένων μέσα σ' ένα οπτικό δίκτυο που αποδίδει πιστά με την ατμόσφαιρα και τις έντυπώσεις του φωτός. Σ' αυτή την έντονη προσπάθεια φανερώνεται μία αντίδραση στην αντίληψη του Ρέμπραντ, που καταστρέφει το σχήμα και την όψη της πραγματικότητας μέσα στο φως. Το ίδιο πρόβλημα είχαν αντιμετωπίσει κιόλας μερικοί μαθητές του Ρέμπραντ και είχαν προαισθανθεί τη λύση του με αξιοθαύμαστη αντίληψη, όπως και ο Φαμπρίτσιους, στην ίδια πόλη του Ντέλφτ. Δεν είναι τυχαίο πώς ο εκδότης Άρνολντ Μπόν βλέπει στο πρόσωπο του Βερμέερ τόν πνευματικό κληρονόμο του Κάρελ Φαμπρίτσιους. Ο τελευταίος αυτός ήταν δέκα χρόνια μεγαλύτερος από τόν Βερμέερ, που έτρεφε για τόν Φαμπρίτσιους πραγματικό θαυμασμό, όπως αποδεικνύεται από την παρουσία πολυάριθμων έργων του Φαμπρίτσιους στο σπίτι του Βερμέερ. Άλλά ο Κάρελ Φαμπρίτσιους είναι βαθιά διαποτισμένος από το πνεύμα του Ρέμπραντ και ακολουθεί το δικό του όραμα: οι υπόλοιποι Όλλανδοί ζωγράφοι το αποδοκιμάζουν ολοκληρωτικά, απασχολημένοι με την προσπάθεια ν' αναπαραστήσουν τη χώρα τους, τόν πολιτισμό τους και τη θρησκεία τους. Άνάμεσα στις δυο αυτές αντιλήψεις ο Βερμέερ βρίσκει τόν προσανατολισμό του και σφυρηλατεί την τέχνη του μόνος στην εποχή του και στο περιβάλλον του.

ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ που ακολουθούν το 1656 και τη δημιουργία της *Εταίρας* άνθησαν εκείνα τα εκπληκτικά έργα που δοξάζουν τόν Βερμέερ, άριστουργήματα παρατηρητικής δύναμης, αποξενωμένης από τόν θόρυβο του γύρω κόσμου. Οί πίνακες αυτής της περιόδου, που απλώνεται ως τόν 1668 (χρονολογία του *Άστρονόμου* της συλλογής Ρότσιλντ στο Παρίσι), αποτελούν ένα έκλεκτο σύνολο, που είναι δύσκολο νά τόν κατατάξουμε με ακρίβεια στο σύντομο χρονικό διάστημα αυτών των δώδεκα χρόνων. Ο καλλιτέχνης, έχοντας συνείδηση της επανάστασης της τέχνης του, άπόλυτος κύριος των εκφραστικών του μέσων, ψάλλει τόν ένθουσιασμό του για τήν ανακάλυψη της όμορφιάς των φαινομένων, που όλοένα ανανεώνεται. Δεν ύπάρχει καμιά δυνατότητα «συζήτησης» άνάμεσα στις εικόνες αυτών των μικρών πινάκων με τόν καλλιτέχνη και λιγότερο άκόμα με τόν θεατή: μπορεί νά γίνη διάλογος με τήν επιδερμίδα ενός προσώπου, με τή βελούδινη επιφάνεια ενός καρπού, με τις πτυχές ενός παραπετάσματος, με μιά πραγματικότητα που είναι σά «νεκρή φύση»: Τόν βασικό γεγονός κάθε πίνακα είναι τόν θαύμα μιάς επιδερμίδας φωτισμένης από τις άκτίνες του ήλιου. Η μόνη δυνατή επικοινωνία από δώ και πέρα έγκειται μόνο στην καθαρή όραση και στην παρατήρηση. Όλοι οί τόνοι φωτίζονται και γίνονται πιό άνάλαφροι: τά κίτρινα και τά γαλάζια στηρίζουν τις βασικές άρμονίες. Η φωτεινή σκόνη, άόρατη μέσα στην ατμόσφαιρα, αποκρυσταλλώνεται σέ άπειροελάχιστους κόκκους που χρυσίζουν: αυτά τά μικροσκοπικά μόρια μπορούν νά φανερώσουν μιά ιδιόζουσα άνταύγεια, τήν αναπάντεχη διάθλαση μιάς άκτίνας φωτός, που άλλου πάλι γλιστρά πάνω σέ λείες επιφάνειες.

Με τή θεώρηση των πραγμάτων μέσα από τήν καθαρή όραση, ό Βερμέερ καταλήγει πολύ φυσικά στην άντικειμενικότητα που συχνά τή θεώρησαν ως ψυχρότητα και που τονίζει τόν βασικό χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του. Ένας ταπεινός δρομάκος του Ντέλφτ, μιά γαλατού που καταπιάνεται με τήν καθημερινή της δουλειά, έχουν τήν ίδια δύναμη γοητείας που προκαλεί στους κοινούς θνητούς τόν πιό μεγαλόπρεπο θέαμα: ό θησαυρός του Βερμέερ βρίσκεται στο βλέμμα του, σ' αυτή τήν ίκανότητα που έχει νά βλέπη και ν' άποκαλύπτη όλα εκείνα που ξεφεύγουν από τήν όφελιμιστική θεώρηση των πραγμάτων. Ένα κάλυμμα πάνω σ' ένα τραπέζι, που πέφτει με μαλακές πτυχές, μεταμορφώνεται σ' ένα πολύπλοκο μίγμα θαυμαστών χρωματικών έντυπώσεων, άποχρώσεων, ύλης, που ένας ζωγράφος ευαίσθητος στην αλήθεια που βγαίνει μέσα από τή φύση ποτέ δέ θά μπορούσε νά τά παραβλέψη. Καί θά μπορούσαμε επίσης νά πούμε τόν ίδιο και για κάθε λεπτομέρεια από τους πίνακες του Βερμέερ, από τόν «μικρό κομμάτι κίτρινου τοίχου» που άγαπούσε ό Προύστ ως τόν γεωγραφικό χάρτη στόν τοίχο, από τήν κάπως άχαρη κανάτα ως τόν γερό και λιτό δερμάτινο κάθισμα, από τόν μουσικό όργανο ως τόν ύφάδι ενός ύφασματος, από τόν γελαστό πρόσωπο μιάς κοπέλας ως τόν πλακάκι του πλακόστρωτου.

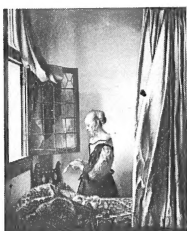
ΤΟ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΗ ένα όποιοδήποτε δωμάτιο, ίσως τόν πιό γνώριμο και τόν πιό άνετο, και μέσα σ' αυτό τόν χώρο νά παρατηρήση τή λυρική παρουσία των πιό κοινών άντικειμένων: νά παρακολουθήση τήν έντύπωση που δημιουργεί τόν φως, που ή όφελιμιστική θεώρηση και ή καθημερινή συνήθεια τήν κρύβουν από τόν βλέμμα: νά συμπυκνώση τήν άνάμνηση των κινήσεων και των στιγμών που έρέθισαν τή φαντασία: νά τις μεταφέρει στην ύπολογισμένη πλοκή των σχέσεων μέσα στο χώρο και των ρυθμικών παύσεων: νά παρατηρήση σιωπηλά αυτών τόν κόσμο που άνασυγκροτείται, κομμάτι-κομμάτι, μέσα στη μνήμη, ώσότου ξαναπάρη έδω, πάνω στόν πίνακα, αληθινή όψη, τώρα και για πάντα: έτσι θά μπορούσαμε νά εκφράσουμε τόν πρόγραμμα του ζωγράφου του Ντέλφτ. Άλλά δέ μένει πάντοτε πιστός στις ύποσχέσεις της ποιητικής του έκφρασης. Στα τελευταία χρόνια της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς του, τόν κρύσταλλο του ιδανικού του ραγίζει, μιά έξαιρετική σχολαστικότητα βλέπει τή γοητεία του συνόλου: έτσι παρουσιάζεται στόν *Άστρονόμο*, στο *Γεωγράφο*. Ο διάλογος άνάμεσα στα πρόσωπα της σκηνής και στο θεατή άρχίζει και πάλι νά διασπᾶ τόν κλίμα της στοχαστικής ένατένισης που είχαν τά καλύτερα έργα του (ή *Νεαρή γυναίκα στο κλαβεςέν της* στις δύο παραλλαγές που βρίσκονται στην Έθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου). Ένα μέρος του μυστικού και της σιωπηλής οικειότητας άναμφισβήτητα έχει χαθή. Κι όμως όρισμένες λεπτομέρειες διατηρούν άκόμα άκέραιη τήν άρχική μαγεία που τόσο καλά ήξερε νά άνακαλή στη λυρική του αναπόληση αυτός ό θαυμάσιος χρονικογράφος της άστικής ζωής της πόλης του: ζωγραφίζοντας έναν πίνακα ζωντανό κι αληθινό από αυτές τις σκηνές, ήξερε νά δίνη στην άπλη παρατήρηση της πραγματικότητας της εποχής του μιά αιώνια διάσταση.

Μετάφραση από τά γαλλικά: Μ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Οι πίνακες



I. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΜΑΡΘΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ (159 × 141 εκ.). Έδιμ-
βοῦργο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Σκωτίας. —
Στὸ νεανικὸ αὐτὸ ἔργο, προγενέστερο τῆς
Ἑταίρας τοῦ 1656, ὁ Βερμέερ δὲν ἔχει ἀκόμα
ξεχάσει τὸ μπαρόκ, ἀλλὰ οἱ ἀξίες τῆς φωτο-
σκίασης μετατρέπονται κιόλας σὲ φωτεινὲς
ἀξίες, πού ἀποκαλύπτουν τὴ λεπτὴ χρωματι-
κὴ εὐαισθησία τοῦ Ὁλλανδοῦ καλλιτέχνη.



II. ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΔΙΑΒΑΖΕΙ ΕΝΑ
ΓΡΑΜΜΑ (83 × 64,5 εκ.). Δρέσδη, Πινακο-
θήκη. — Γιὰ πρώτη φορὰ στὰ νεανικά του
ἔργα ἐμφανίζεται ἐδῶ ἡ «κοκκώδης» τεχνικὴ
τοῦ Βερμέερ, πού κάνει τὸ φῶς νὰ παινιδίζει
μὲ χιλιάδες μικροσκοπικὲς πινελιές. Ἡ κουρ-
τίνα, τραβηγμένη στὸ πλάι, ἀφήνει τὸ φῶς
νὰ εἰσχωρήσῃ στὴ γνῶριμη, «χαμηλόφω-
νη» ἀτμόσφαιρα ἐνὸς δωματίου.



III. Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ ΚΑΙ Η ΓΕΛΑΣΤΗ ΚΟ-
ΠΕΛΑ (48 × 43 εκ.). Νέα Ὑόρκη, Συλλογὴ
Φοίε. — Πρέπει νὰ συγκρίνουμε αὐτὸν τὸν
πίνακα μὲ τοὺς *Χαρτοπαίχτες* τοῦ Πήτερ ντὲ
Χόοχ (Συλλογὴ Βίλντενσταϊν), γιὰ νὰ κατα-
λάβουμε ἐκεῖνο πού κάνει τὸν Βερμέερ νὰ
ξεχωρίζῃ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους ρεαλιστικῶν
θεμάτων: ὁ ἕνας ἀφηγεῖται μιὰ ἱστορία, ὁ
ἄλλος προσεγγίζει τὴν ποίηση τοῦ φωτός.



IV. Ο ΔΡΟΜΑΚΟΣ (ΔΡΟΜΟΣ ΤΟΥ
ΝΤΕΛΦΤ) (54 × 44 εκ.). Ἀμστερνταμ, Βασι-
λικὸ Μουσεῖο. — Εἴτε ζωγραφίζει ἕνα πρόσωπο
εἴτε ἕνα τοπίο, πάντα ὑπάρχει τὸ ἴδιο πνεῦμα
στοὺς πίνακες τοῦ Βερμέερ. Τὸ διεισδυτικὸ
βλέμμα τοῦ ζωγράφου συλλαμβάνει τὴν πρα-
γματικότητα, τίποτα δὲν τοῦ ξεφεύγει, κι ὁ-
μως ὅλα ἐμφανίζονται σὰ νὰ ἀνήκουν σὲ ἕναν
κόσμο ἐκτὸς χρόνου, σὲ ἕνα ὄνειρο ὁμορφιάς.



V. Η ΓΑΛΑΤΟΥ (45,5 × 41 εκ.). Ἀμστερ-
νταμ, Βασιλικὸ Μουσεῖο. — Ὅπως καὶ τὰ
προηγούμενα, ἔτσι καὶ αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ
Βερμέερ μπορεῖ νὰ τοποθετηθῇ ἀνάμεσα στὰ
1656 καὶ στὰ 1660. Ἐδῶ τονίζεται, μὲ τὶς θαυ-
μάσιες συμφωνίες τῶν κίτρινων καὶ τῶν γα-
λάζιων μέσα στὸ φῶς, ἡ ιδιότητα τοῦ κολο-
ρίστα. Ὁ Βερμέερ ἐπινόησε τὴν κοκκώδη
κατασκευὴ γιὰ νὰ προσδιορίσῃ τὴν ὕλη.



VI-VII. ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΝΤΕΛΦΤ (98,5 ×
117,5 εκ.). Χάγη, Μέγαρο Μανρυκίου (*Mau-
ritshuis*). — Ὁ πίνακας αὐτὸς χωρίζεται σὲ
ὀριζόντιες ἐπάλληλες ζῶνες (π.χ. μιὰ φωτει-
νὴ στὸ κατώτερο τμήμα του, μιὰ πῶδ μουν-
τὴ στὸ ἐπάνω). Ἐτσι ὅλο τὸ πανόραμα τῆς
πόλης, στὴν ὄχθη τοῦ καναλιῶ, φαίνεται
σὰ νὰ κρέμεται ἀπὸ τὰ φωτεινὰ σύννεφα.
Ἡ σύνθεση ἔχει κάτι τὸ ἀέρινο.



VIII. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ ἢ Η
ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΚΑΝΑΤΙ (44 × 39 εκ.).
Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο. — Πά-
λι ἕνα παράθυρο, ἕνα χαλί πού καλύπτει ἕνα
τραπέζι, στὸν τοῖχο ἕνας γεωγραφικὸς χάρ-
της, μιὰ γυναικεῖα μορφή πού προβάλλει
στὸ φωτεινὸ φόντο: τὸ συνηθισμένο ρεπερ-
τόριο τοῦ Βερμέερ, καὶ πάλι ἀνανεωμένο
χάρη στὴ χρωματικὴ μαγεία τοῦ φωτός.



IX. ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΖΥΓΙΖΕΙ ΜΑΡΓΑΡΙ-
ΤΑΡΙΑ (42 × 35,5 εκ., λεπτομέρεια). Οἰά-
συγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη. — Τὸ ἔργο
αὐτὸ, ὅπως καὶ τὸ προηγούμενο, μπορεῖ νὰ
χρονολογηθῇ ἀνάμεσα στὰ 1660-1665. Ὁ
Βερμέερ ἀπεικονίζει κι ἐδῶ τὸν ἴδιο γυναι-
κεῖο τύπο· αὐτὸ τὸ στοιχεῖο ἔκανε τὸν
Ἀντρέ Μαλρώ νὰ ὑποθέσῃ πὼς ἴσως πρό-
κειται γιὰ τὴ γυναῖκα τοῦ ζωγράφου.



X-XI. ΝΕΑΡΗ ΚΟΠΕΛΑ ΜΕ ΤΟΥΡ-
ΜΠΑΝΙ (46,5 × 40 εκ.). Χάγη, Μέγαρο
Μανρυκίου (*Mauritshuis*). — Εἶναι ἡ μόνη
προσωπογραφία τοῦ Βερμέερ ὅπου ἡ μορφή
προβάλλεται ἀπὸ κοντά, μὲ ἕνα οὐδέτερο
φόντο χωρὶς κανένα διακοσμητικὸ στοιχεῖο·
αὐτὸ τὸ πρόσωπο συγκεντρώνει ὅλη τὴν
προσοχή, ὅπως ἀργότερα θὰ γίνη τὸ ἴδιο
καὶ μὲ τὶς προσωπογραφίες τοῦ Ἑνγκρ.



XII. ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΑ ΓΑΛΑΖΙΑ (46,5 × 39
εκ.). Ἀμστερνταμ, Βασιλικὸ Μουσεῖο. —
Πλημμυρισμένη ἀπὸ ἀτμοσφαιρικὸ φῶς, ἡ
ἐπίσημη κι ἀκίνητη αὐτὴ γυναικεῖα μορ-
φή καλύπτεται ἀπὸ τὴ ρευστότητα τῆς ἀ-
τμόσφαιρας, ἐνῶ παλλόμενοι φωτισμοὶ δια-
περνοῦν τοὺς χρωματικὸς τόνους. Τὸ ἀφη-
γηματικὸ στοιχεῖο ἐξαφανίζεται καὶ παρα-
χωρεῖ τὴ θέση του στὴ μαγεία τῶν γαλάζιων.



XIII. ΤΟ ΑΤΕΛΙΕ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ (130 ×
110 εκ.). Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέ-
χνης. — Στὸ ἀριστούργημα αὐτὸ τῆς ἐποχῆς
τῆς ὀριμότητας τοῦ Βερμέερ ὅλα τὰ στοι-
χεῖα τῆς σύνθεσης ἐκφράζονται μὲ τὴν ἑν-
ταση τῆς στιγμῆς πού τὰ συνέλαβε, μὲ μο-
ναδικὸ σκοπὸ τὴν πιστὴ ἀπόδοση τῆς εἰκό-
νας. Ἡ γυναικεῖα μορφή παριστάνει τὴν
Κλειώ, τὴ Μοῦσα τῆς Ἱστορίας.



XIV-XV. ΤΟ ΕΡΩΤΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑ (44 ×
38,5 εκ.). Ἀμστερνταμ, Βασιλικὸ Μουσεῖο. —
Ὁ πίνακας αὐτός, καθὼς καὶ ὁ προηγούμε-
νος, χρονολογεῖται γενικὰ γύρω στὰ 1665-
1670. Τὸν τιτλοφοροῦν *Ἐρωτικὸ Γράμμα* σὰ
νὰ ἔχε κάποια ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὸν
Βερμέερ ἡ ἱστορία πού παρουσιάζεται· ἡ
φροντίδα τῆς δημιουργίας τοῦ χώρου δε-
σπόζει σὲ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα στοιχεῖα.



XVI. ΝΕΑΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΚΛΑΒΕΣΕΝ
ΤΗΣ (51 × 45 εκ.). Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινα-
κοθήκη. — Στὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ τέλους τῆς
καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας, ὁ Βερ-
μέερ παραιτεῖται ἀπὸ τὴν ιδιότητα τοῦ κολο-
ρίστα γιὰ νὰ τονίσῃ περισσότερο τὴ φόρ-
μα καὶ τὸ χῶρο. Ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγρά-
φου διακρίνεται καθαρὰ στὰ δεξιὰ τοῦ κε-
φαλίου τῆς νεαρῆς γυναίκας.



XVII. Η ΔΑΝΤΕΛΟΥ (24 × 21 εκ.). Πα-
ρίσι, Λοῦβρο. — Μιὰ ἀπὸ τὶς τεχνικὲς ἐπι-
διώξεις τῆς ὁλλανδικῆς ζωγραφικῆς — καὶ
ἕνας ἀπὸ τοὺς περιορισμούς της — εἶναι
ἡ προσπάθεια νὰ συμπεριλάβῃ στὸ χῶρο
τοῦ πίνακα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ πρόσωπα
καὶ πράγματα. Κάθε ἀντικείμενο, ἐκτὸς
ἀπὸ τὴ θαυμαστὴ πιστότητα τῆς ἀπόδοσής
του, παίξει ἕνα δευτερεύοντα μυστικὸ ρόλο.























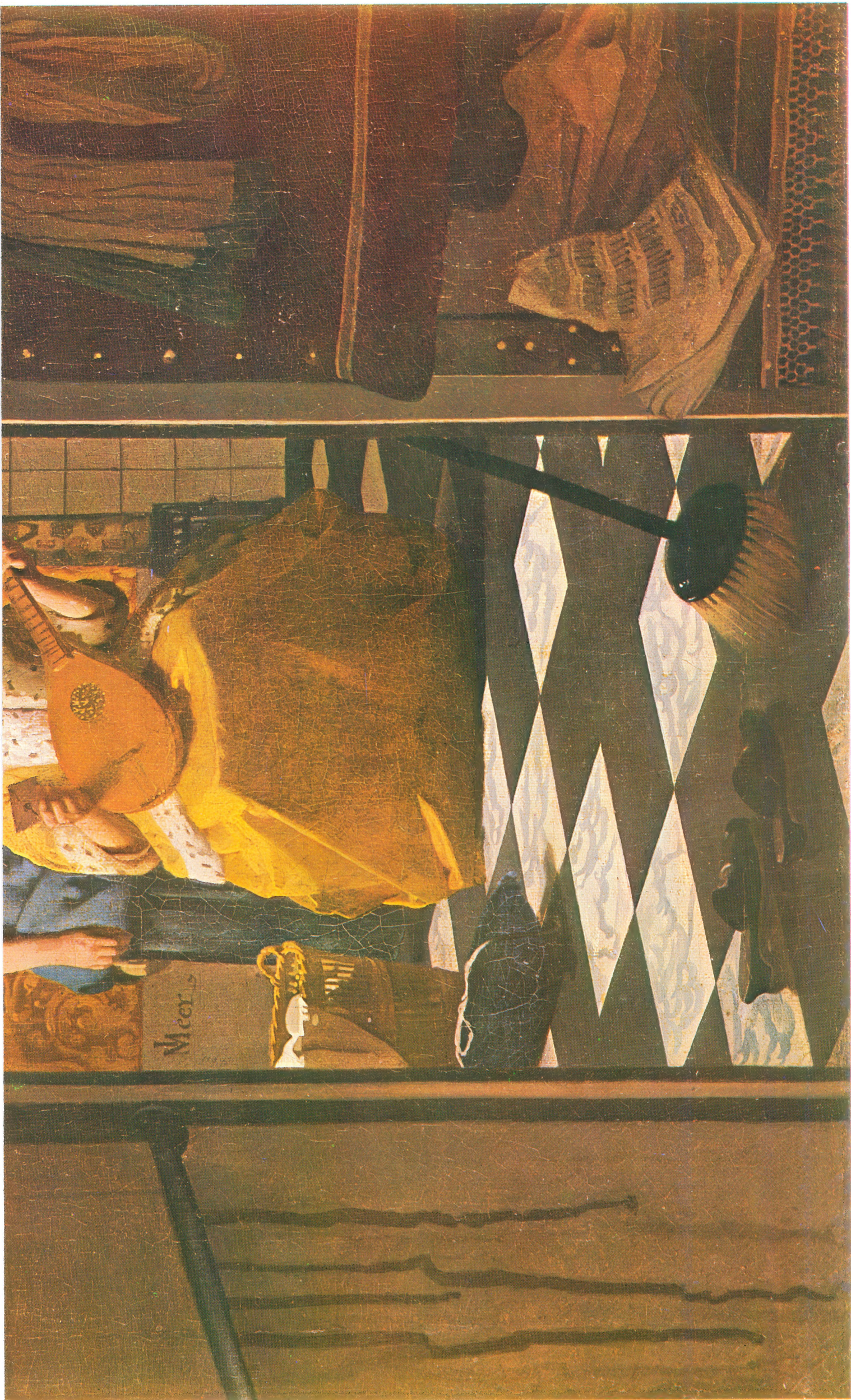


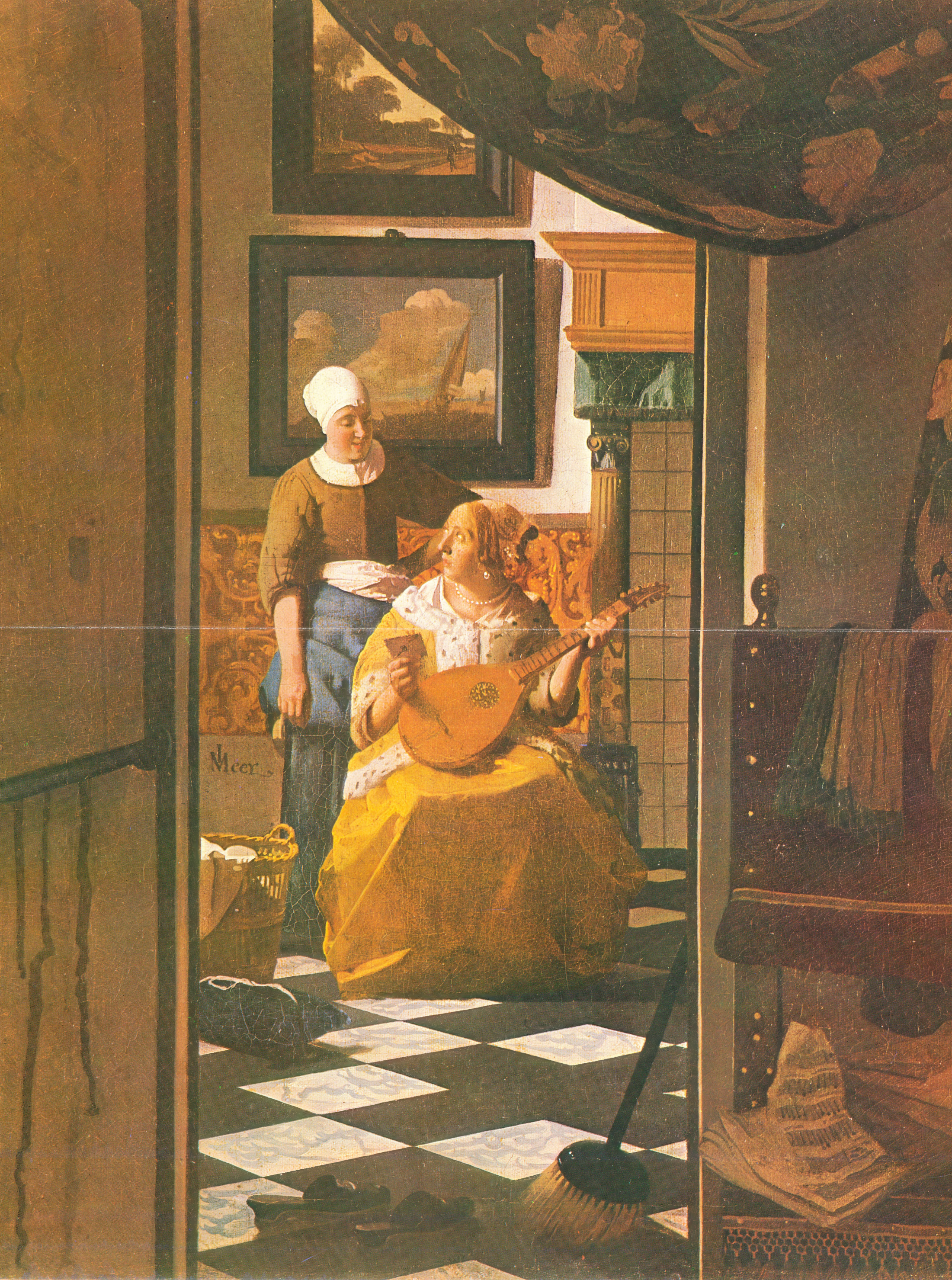














Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ 2. Τουλούζ-Λωτρέκ 3. Βὰν Γκὼγκ 4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν 6. Ἐνγκρ 7. Μανέ 8. Μονέ 9. Ντεγκά 10. Σεζάν
11. Ρουσσώ 12. Σερά 13. Ἐνσορ 14. Ντωμιέ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντέρ Βάυντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρά Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἱερώνυμος Μπός 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαήλ α' 32. Ραφαήλ β' 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α'
39. Τισιανὸς β' 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρόνεβαλντ
43. Τιντορέττο 44. Ἑλ Γκρέκο 45. Μιχαήλ Ἀγγέλος 46. Γκόγια
47. Βελάσκεθ 48. Ροῦμπενς 49. Ρέμπραντ 50. Φράνς Χάλς
51. Νταβίντ 52. Μουρίλλο 53. Πουσσέν 54. Βαττώ
55. Φραγκονάρ 56. Χόγκαρθ 57. Γκουάρντι 58. Βὰν Ντάυκ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Ματῖς	Γύζης
Πικάσσο	Λύτρας
Μοντιλιάνι	Βολανάκης
Ντέ Κίρικο	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἑγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὀλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἑγχρωμες ὀλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἓνας Μέγας Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἑγχρωμες ὀλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἐβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!